

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES

(Curso 2021-22)

## **ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO**

**Un recorrido a través del arte participativo y su conexión con el contexto histórico  
actual**

**AUTOR/A: Ana Bermejo Domínguez**

**TUTOR/A: Alberto Santamaría Fernández**

**Fdo.**



**Fdo.**

**Salamanca, a 5 de julio de 2022**



**VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA**



## ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Arte social.....	3
2.1 Contexto histórico y práctica artística en los 90.....	6
2.2 Contexto histórico y práctica artística en el cambio de siglo.....	12
2.3 Otra práctica artística emergente: Proyectos pedagógicos.....	21
3. Un ejemplo de arte social en nuestro siglo: Thomas Hirschhorn.....	27
4. Conclusiones.....	44
5. Agradecimientos.....	46
6. Bibliografía y webgrafía.....	47

“El arte de un pueblo es el verdadero espejo de sus pensamientos.”

Jawaharlal Nehru

“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra”

Walter Benjamin

“El arte es la expresión de la sociedad en su sistema: creencias, ideas, que se hacen de sí mismos y del mundo”

Georges Duby

## 1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en una época en la que parece que el arte al igual que la política es cuestión sólo de unos pocos. Unos pocos adinerados que se reparten el poder y las ganancias entre ellos. Y es que vivimos en una época en la que todas las actividades humanas se encuentran sometidas a las leyes del mercado bajo las fórmulas del neoliberalismo, transformadas en un producto al uso, perdiendo muchas de sus otras facultades. Por ello, parece que la práctica artística está desconectada de la realidad social, secuestrada y reservada en cuatro paredes, o así nos lo retransmiten, habiendo sido de vital importancia en épocas anteriores. Una transcendencia que tiene que ver con la transmisión de conocimiento, pero que se caracteriza sobre todo al igual que la política, por ser una herramienta de transformación social.

Y digo parece, pues al poco de investigar, cualquiera se da cuenta que no es así. La conexión entre el contexto histórico y la práctica artística sigue siendo extraordinaria y excepcionalmente mutua y perturbadora. Normalmente el arte se anticipa al contexto, quizá tenga algo que ver con la intuición de los seres humanos. Lo cierto es, que el arte, pertenece a los seres humanos siendo una cualidad inherente a ellos, ya que una persona aprende a dibujar antes que a hablar. Desde la prehistoria hasta nuestros días.

Lo que este proyecto pretende mostrar es justamente esa tremenda vinculación entre contexto histórico y práctica artística aún en nuestro tiempo, aún cuando parece que no guarda relación alguna con el contexto. Otra cuestión es que nos guste más o menos esa relación.

En nuestra época, la práctica artística sigue anticipando y continua el devenir del capitalismo tardío. Al igual que los cuadros de Velázquez nos anticipaban en cierta forma la caída de la monarquía durante la Revolución Francesa, hoy día, las prácticas artísticas responden y se ajustan a los grandes cambios económicos, como la caída del Socialismo de Estado en 1989 o la globalización a principios de siglo.

Así, si durante los siglos XVII y XVIII el arte nos mostraba algunos de los cambios principales de la sociedad de esa época, como el avance de la ciencia o el cuestionamiento del poder de la monarquía y de la religión, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, el arte sigue reflejando el status quo, a la vez que revela los cambios más significativos de la



sociedad actual, como son la falta de proyectos sociales o la entrada del capitalismo académico.

A través de este proyecto de investigación, intentaremos mostrar con más sutileza cómo el arte sino anticipa, reproduce una respuesta casi inmediata al contexto presente, para finalmente hacernos una idea del papel que cumple el arte dentro de una sociedad. El arte es, históricamente, de vital importancia, una herramienta de transformación social, una herramienta de expresión, agitación y denuncia.

Es por ello, que su análisis resulta siempre tan productivo, ya que de las prácticas artísticas se pueden extraer no sólo las condiciones socioeconómicas más importantes de este comienzo de siglo, sino también los anhelos de una sociedad que agoniza frente al capital.

Así, en este trabajo, examinaremos el arte socialmente comprometido por su enorme vinculación con el contexto histórico actual, recorriendo los años 90 y el cambio de siglo. Además, descubriremos como la entrada del capitalismo académico produjo un creciente interés artístico en los proyectos pedagógicos. Por último, y antes de las conclusiones, estudiaremos el caso del artista Thomas Hirschhorn que consigue superar las formas tradicionales de la obra de arte y su revalorización en el mercado, a la vez que profundiza en los propósitos del arte socialmente comprometido, enfatizando la función social del arte como herramienta de transformación social.

## 2. ARTE SOCIAL

Si tuviéramos que resaltar algún aspecto del arte contemporáneo que emerge en 1990 y se prolonga durante las dos décadas posteriores hasta nuestros días en Occidente, este sería sin duda el carácter social que adoptan las prácticas artísticas. Una cualidad que tiene más que ver con la naturaleza de sus prácticas que con la materia o la temática. Nos referimos a todas aquellas producciones artísticas cuyas principales motivaciones se alejan de la especificidad del campo artístico, para involucrarse en ámbitos de la sociedad que pueden resultar de interés. Es decir, toda experiencia estética de producción puramente social y no mercantil, nos referimos, a todas aquellas obras que profundizan en las relaciones sociales a través de distintas fórmulas como la performance, la instalación, la intervención o la acción directa.

Englobamos en este concepto, la definición de arte participativo de la autora Claire Bishop (2019) como “campo expandido de prácticas postestudio” que “existe actualmente con gran variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y (más recientemente) práctica social” (12). Nos referimos a todas estas prácticas bajo la categoría de arte social.

Así, podríamos definir el arte social actual en torno a dos premisas. La primera se refiere a todas las prácticas artísticas que tienden a involucrar al espectador como participante y la segunda, a la utilización de la gente como medio y material artístico central, a la manera del teatro.

Esta orientación artística hacia lo social, busca en última instancia invertir las relaciones sociales de producción y consumo del arte dentro del sistema, invirtiendo para ello “la relación tradicional entre objeto de arte, el artista y la audiencia”. Así, el artista no es concebido “como un productor individual de objetos” concretos, sino más bien como un “productor de situaciones”; la obra de arte, deja de ser un producto mercantil para convertirse en proyecto; y la audiencia, “concebida como observador o espectador es ahora reposicionada como coproductora o participante” (Bishop, 2019: 13).

Tal y como explica Bishop (2019), estos cambios pretenden “ejercer presión sobre los modos de producción y consumo” (13) del capitalismo convencional, sustituyendo el objeto-

mercancía en el campo artístico en favor de una experiencia, desmaterializándolo, provocando “una disrupción social en la esfera pública” (20). Es un arte que produciendo relaciones sociales, busca incidir sobre ellas, canalizando el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo.

Por tanto, lo que integra esta forma de arte en sí misma, es una profunda conexión con el situacionismo y la filosofía política, con enfoques marxistas y postmarxistas, otros procedentes del psicoanálisis y la lingüística, un acercamiento o retorno al objeto de estudio de las teorías sociales del arte de los años 30, con exponentes como Walter Benjamin, y posteriormente, Guattari, Deleuze o Freire. Estas teorías buscaban una transformación social a través del arte, viendo este como una herramienta, analizando las relaciones sociales, siendo agrupadas hoy dentro del campo artístico en torno al situacionismo.

El situacionismo se refiere a la denominación del pensamiento y la práctica en la política y en las artes inspirada en la Internacional Situacionista (1957-1972). El eje central de sus prácticas consiste en la construcción de situaciones a partir de la realidad y los acontecimientos que nos rodean, permitiendo una reflexión y reconsideración de las relaciones sociales de producción existentes. El situacionismo de posguerra bebe de los experimentos teatrales de vanguardia de principios del siglo XX que mantienen una relación tensa con el contexto político de la época, desde el futurismo italiano hasta el desarrollo de la cultura rusa tras 1917 y las manifestaciones en torno al Dadá parisino en la primavera de 1921.

Por tanto, la dimensión específica de este tipo de arte ha sido históricamente su conexión directa con el contexto político y social desde el que emerge, como medio de agitación, expresión y denuncia. Por este motivo, para poder comprender el resurgimiento de este arquetipo empezaremos analizando su profunda vinculación con el contexto histórico actual, para posteriormente dirigirnos a su derivación a lo largo del siglo XXI. Nuestro objetivo es mostrar la enorme interrelación que existe entre práctica artística y contexto histórico también en nuestra época. Es por ello, que la obra de Claire Bishop “*Infiernos artificiales, Arte participativo y políticas de espectador*” (2019) conformará el grueso de nuestra investigación.

Así, esta tipología “requiere que encontremos nuevas maneras de analizar el arte que ya no está ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la forma permanece como un vehículo crucial para comunicar significado” (Bishop, 2019: 21), hallando aquí, uno de los principales debates dentro del arte contemporáneo y la razón principal por la cual el análisis contextual de este tipo de prácticas resulta tan relevante.

## 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LOS 90

Como hemos dicho anteriormente, si tuviéramos que resaltar algún aspecto importante dentro del arte contemporáneo a partir de 1990, este sería sin duda el carácter social que acogen las prácticas artísticas. En este apartado, descubriremos cómo la caída del Socialismo de Estado en el mundo a partir de 1989 y la posterior desintegración del Estado del bienestar en Europa junto con la consecuente expansión del capitalismo, trajo una réplica artística casi inmediata en Occidente, esta fue, el giro social dentro del arte contemporáneo. Un giro que puede contextualizarse en términos de oposición ideológica contra el status quo, donde el arte busca llenar ese vacío social provocado por un sistema puramente económico.

Así, tal y como nos explica Bishop (2019), “hasta inicios de los 90, el arte basado en la comunidad estuvo confinado a la periferia del mundo del arte” y hoy, se ha convertido en un género por derecho propio, con numerosas manifestaciones y exposiciones, "cursos de maestría sobre práctica social y dos premios dedicados” (13).

Bishop, en su obra, nos habla de cómo el resurgimiento de esta tendencia en la práctica artística se sitúa en la década de los 90, como resultado de la caída del Bloque Socialista y heredera de las vanguardias históricas de principios del siglo XX y las neovanguardias de los 60. Es por tanto, una respuesta artística a la caída del Socialismo de Estado que busca un arte comprometido socialmente (al igual que ocurría con las vanguardias) que escape a la expansión del capitalismo, aunando diálogo social y práctica política.

Un arte como experimento social, que permite repensar la obra y la vida colectivamente, enfocado “en el proyecto como un vehículo privilegiado de experimentación utópica en una época en la que el proyecto de izquierda parecía haberse desvanecido del imaginario político” (Bishop, 2019: 17), tras el colapso de la visión colectivista de la sociedad en 1989. Así, la narrativa del surgimiento del compromiso social dentro del arte contemporáneo en Europa conecta directamente con la caída del comunismo en el mundo.

Sin embargo, como todo proceso, no ocurre sin antecedentes, y “el giro social en el arte contemporáneo puede contextualizarse por dos momentos históricos previos, ambos sinónimos de la agitación política y los movimientos por el cambio social: las vanguardias

históricas en Europa alrededor de 1917” (la Revolución Rusa), “y la llamada neo-vanguardia que lleva a 1968” (Bishop, 2019: 14).

Así, en los años que siguieron inmediatamente a la Revolución de 1917, se produjo una reprogramación ideológica del arte, el teatro y la música que abarcó las categorías de autor, obra de arte y audiencia. “En términos generales, el objetivo era alinear la práctica cultural con la revolución bolchevique” rechazando las formas de arte burguesas producidas individualmente y reconfigurando las prácticas artísticas hacia una visión industrial y colectivista donde la performance y el teatro eran los vehículos privilegiados de participación colectiva (Bishop, 2019: 84). Así, la cultura rusa tras 1917 tiene que ver con la implantación por parte del Estado de dos modos distintos de performance teorizados: el teatro Proletkult y el espectáculo de masas con obras socialmente representadas como “La toma del Palacio de Invierno”. Varias de las premisas de instrumentalización del arte dentro de la práctica bolchevique resonaron en los 90 dentro de los debates en torno al arte socialmente comprometido.

Por otro lado, en el París de 1960 surgieron tres formas de arte participativo abiertas en torno a la Internacional Situacionista, a las instalaciones de los GRAV y a los happenings transgresores de Lebel. Los tres influyeron de forma relevante en los acontecimientos históricos de Mayo del 68 a pesar de ocupar posiciones políticas distintas: marxismo, centro-izquierda y anarquismo. En esta ocasión, el carácter participativo de estas prácticas se proclamaba como un nuevo modo popular en contra de los medios y la mercantilización de la existencia y a favor de impactar en la conciencia de los espectadores y liberarlas de la alienación.

A estas dos fechas históricas, 1917 “año en el que la producción artística fue alienada con el colectivismo bolchevique” y 1968 “año en el que la producción artística prestó su peso para criticar a la autoridad, a la opresión y a la alienación” (Bishop, 2019: 309), le siguió un tercer momento igualmente relevante, 1989, año de la caída del socialismo realmente existente. “Un colapso que a inicios de los 90 era celebrado como el fin de un régimen represivo y luego, gradualmente, hacia finales de la década, lamentado como la pérdida de un horizonte político colectivo” (Bishop, 2019: 310).

Esta pérdida, fue sentida en el bloque occidental tanto como en el bloque oriental, pero con matices diferentes. Mientras que en Europa Occidental se asiste a la desintegración del Estado benefactor y muchas otras reformas neoliberales de privatización de la educación y la sanidad, con especial incidencia del gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido; en Europa del Este se introduce el capitalismo de libre mercado, entregando la libertad del régimen bajo “la forma única de libertad de consumo expandida” (Bishop, 2019: 310).

En cuanto al mundo del arte, “el impacto de 1989 (...) es menos rápido y menos directo que el triunfo de la izquierda de 1917 y su heroico último momento de resistencia en 1968” (Bishop, 2019: 310). Así, “el impulso del pensamiento de la izquierda migró de forma visible a la producción artística de la Europa occidental” (Bishop, 2019: 310) buscando, quizá, llenar ese vacío social causado por la pérdida de un proyecto político.

Tal y como nos comenta la autora, Bishop (2019), este hecho se hizo patente en la aparición “de un término particular para describir el arte en los 90: el proyecto”. Proyecto, en sentido de propuesta, “de proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social” que viene a “reemplazar a la obra de arte como un objeto finito” (310).

Así, “desde los 90, el proyecto se ha vuelto un término bajo el cual se engloban varios tipos de arte: práctica colectiva, grupos activistas autoorganizados, investigación transdisciplinaria, arte participativo y socialmente comprometido, y curaduría experimental” (Bishop, 2019: 311).

Es decir, que la privación de ese horizonte político colectivo como objetivo dentro del pensamiento de izquierda tras el colapso de 1989 y la continua falta de proyectos sociales en un mundo cada vez más inundado por el capital, provocó el surgimiento del término proyecto dentro de la producción artística, estableciendo una relación tensa y comprometida “entre el proyecto artístico y el proyecto político” (Bishop, 2019: 311). Así, al revisar el arte desde 1989, observamos una tendencia artística cada vez más creciente en los últimos 30 años, basada en el interés en la participación y el compromiso social.

Tal y como señala Bishop (2019), el resurgimiento de esta tendencia situacionista se sitúa entre las exposiciones de la Documenta 9 (1992) y la Documenta 10 (1997), en “el acercamiento interdisciplinario de Catherine David” a este “interés renovado en la

orientación social y política del arte”, proponiendo “la filosofía política y la sociología como los nuevos marcos transdisciplinarios para el arte contemporáneo” (312). En concreto, la autora, ubica el año 1993 como un año de transición clave en “la reemergencia del giro social” en Europa, fruto de la “formación de colectivos en Europa del Norte tales como Superflex (1993), N55 (1994) y Park Fiction (1994); y de “la consolidación de un nuevo tipo de exposición de sitio específico que se convertiría en un punto de referencia importante (...): las exposiciones que abordaban directamente el sitio como un fenómeno constituido socialmente más que como una entidad formal o fenomenológica” (312). Así, existieron tres exposiciones durante estos años que allanaron el camino hacia “el proyecto de insertar al artista en el campo social”: Project Unité, Sonsbeek 93 y Culture in Action (313). En ellas, se hacía evidente la interrelación entre arte y sociedad, marcada por la vinculación de los individuos y los propios artistas con el entorno y las problemáticas orientadas al contexto. Es, en este punto, cuando empieza a etiquetarse esta tipología como arte social y cuando “la emergencia del término proyecto para discutir la orientación social del arte aparece con toda su fuerza” (Bishop, 2019: 327).

Un ejemplo claro de ello lo encontramos en la exposición Project Unité, cuyo nombre hace alusión directa a este término, definiéndose como “un proyecto arquitectónico que organiza relaciones sociales” (Bishop, 2019: 327). Así, estas tres exposiciones dieron espacio a este nuevo arte social que resurgía en los 90, albergando gran cantidad de proyectos colaborativos que cuestionarían la autoría individual e incluirían prácticas artísticas insertadas en sistemas sociales reales que involucraban a las clases bajas y a comunidades marginales. Todas estas prácticas, investigaban y servían de soporte para la construcción de nuevas relaciones sociales en un intento de escapar a la relación alienada del capital en las sociedades occidentales.

Al trabajar con clases bajas y comunidades marginales observamos la influencia de las políticas de la identidad, la multiculturalidad y el arte de minorías tan característico del pensamiento posmoderno de los 90.

Así, el arte social o arte participativo por su propia naturaleza ha jugado siempre un papel profundamente político, y en oposición con los distintos sistemas ideológicos. Antes de 1989, en Europa occidental contra el capitalismo mientras que en Europa oriental contra el Estado



soviético, a pesar de encontrar una de sus raíces en la rusia postrevolucionaria y la formación de la U.R.S.S.. Así, mientras que en Occidente bajo el capitalismo los artistas se peleaban por calificar su obra de carácter político, en Europa del Este algunos artistas rechazaban esa etiqueta con tal de no asemejarla a la vida tan politizada dentro de las Repúblicas Soviéticas. Estos artistas hacían alarde de una libertad individual subjetiva tan rechazada por los artistas occidentales al considerarse producto de las relaciones atomizadas dentro del capitalismo. Resulta curioso, que en el mundo capitalista, individualista, haya artistas que hacen eco a través de sus prácticas de la colectividad como principio, mientras que en el mundo socialista, colectivista, hubiera artistas dentro del arte participativo que hacían eco de su individualidad.

Estas diferencias ideológicas entre artistas de la zona occidental y de la zona oriental se hicieron sentir antes y después de 1989, y de forma inversa, influyendo gravemente e imposibilitando la comunicación y colaboración entre ellos. Así, en los años posteriores a la Guerra Fría, la controversia continuó. Los artistas “europeos acogen la indeterminación y la participación en tanto que contribuyen a sus carreras individuales, mientras que los rusos veían el arte como un acto existencial, incluso de sabotaje si fuese necesario” (Bishop, 2019: 341).

Es un claro reflejo de la fuerte conexión entre arte participativo y contexto histórico, tomando como punto de partida las relaciones sociales existentes dentro de un determinado contexto. Así, el arte participativo, el situacionismo, surge y resurge, como arte performativo con la idea de transformar esas relaciones sociales en la vida cotidiana, fortaleciendo la idea de unión entre arte y vida, tan presente en su origen, en las vanguardias históricas.

Por este motivo, el arte participativo en los 90 toma la forma de un proyecto social más que un objeto artístico, rechazando el carácter comercial del arte y enfatizando su función social por encima de la estética o el consumo.

Precisamente, una de las problemáticas que encontramos en este tipo de arte en los 90, y que también obstaculizan su comunicación y su forma de evaluación, es la dificultad de consumo a posteriori. Son muchos los métodos que se emplearon para su difusión, ya sea a través de videos, documentales, catálogos o fotografías, pero escasamente lograban captar el

significado de la experiencia in situ. No obstante, el énfasis en estas prácticas en los 90, sigue estando en el proceso y no, en el resultado.

## **2.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN EL CAMBIO DE SIGLO**

Si en el apartado anterior veíamos como el arte se anticipaba al contexto analizando y produciendo relaciones sociales ante la expansión del capitalismo, en este descubriremos como el sistema es capaz de absorber todos los procesos críticos convirtiéndolos en un producto, vaciándolos de todo impulso transformador y barriendo la memoria colectiva de todo fenómeno revolucionario anterior. El objetivo siempre es el mismo, perpetuar el sistema.

Así, en este apartado trataremos de explicar cómo la globalización del libre mercado trajo consecuencias en el devenir de las prácticas artísticas englobadas dentro del arte social sobre todo a partir del año 2000. Las preocupaciones sociales son un obstáculo para el avance del mercado y la meta de la expansión capitalista es la globalización, donde la economía supera a la política y por supuesto, al arte.

El arte performativo que resurgió con fuerza en los 90 como respuesta crítica al sistema ideológico capitalista, a la autoría y producción individual y mercantil del arte, deriva en los próximos años, como una fórmula de absorción de las políticas neoliberales. El sistema corrige todas sus disfunciones, absorbiendo todos “los procesos críticos que, paradójicamente, han nacido o nacen en su interior” (Santamaría, 2019:17).

Así, las prácticas artísticas que se encuadran dentro del situacionismo, capaces de construir relaciones sociales para transformarlas, generando “una transformación de la vida cotidiana a través de la transformación de los deseos” han sido el último reducto de conquista por parte del capital dentro del arte contemporáneo. Estas prácticas operaban bajo la premisa de que “sin cambio en las formas y pulsiones del deseo no podía existir un cambio real en la vida cotidiana”, es por ello que había que despolitizar esta tendencia en favor de una posición crítica que se encuadrara dentro de la institución y del mercado (Santamaría, 2019:22).

Una despolitización que nos ofrece una nueva “reelaboración de estilos, léxicos, ideas y experiencias previas (del situacionismo); una representación de modelos anteriores de la que se excluyen toda fuerza crítica y todo impulso político” (Sadie Plant en “El gesto más radical”, citado en “Alta cultura descafeinada”, Santamaría, 2019:21). Se trata de tomar las

formas críticas del pasado, de la modernidad, y vaciarlas por completo de todo impulso transformador.

“Lo que se está llevando a cabo es, en el fondo, un proceso de reconexión con las prácticas culturales consensuales que el neoliberalismo necesita para nutrir su marco (y cuota) sostenible de crítica” (Santamaría, 2019:23).

Es decir, estas prácticas aparentemente revolucionarias, han derivado hacia un vaciado crítico y político, reconfiguradas para operar bajo las formas culturales consensuales del capitalismo y preparadas para su libre circulación en el mercado.

Además, el situacionismo ha sido en muchas ocasiones tanto el resultado “de una fetichización escandalosa como una forma de lavado de cara de ciertas instituciones, las cuales han entendido que el trabajo crítico y político en sentido participativo les servía como fórmula eficaz para justificar su lugar” (Santamaría, 2019:18). “Una forma de hacer que presupone un horizonte neoliberal dentro del cual realizarse. ¿Será el neoliberalismo la obra de arte dentro de la cual habitamos?” (Santamaría, 2019:17).

Una cosa es clara, dentro del arte contemporáneo, para el capitalismo “hoy el lugar es el arte social” (Santamaría, 2019:14). Las obras comprometidas social y políticamente con el mundo que nos rodea, ofrecen cierta satisfacción al espectador y al mercado ya que amortiguan su cuota de responsabilidad, siempre que no sean excesivamente críticas y hagan alusión a la raíz del problema, es decir, la posición de clase.

En definitiva, lo que ha conllevado el cambio de siglo es un proceso de contaminación mutua entre el capital y el arte performativo dirigido por cambios económicos más grandes, como la globalización. Así, actualmente surge la figura del empresario inversor relacionado con el mundo del arte, así como la del artista emprendedor marcado por la precariedad que busca clientes a nivel global.

En este sentido, “es suficiente llamar la atención a su caracterización de la fase actual del capitalismo como la dominación de redes y proyectos, un mundo conexionista en el cual la fluidez y la movilidad son los valores más estimados” (Bishop, 2019:342). Como explica Bishop (2019) se describe “la vida laboral actual como una sucesión de proyectos con base en

conexiones exitosas con otros, lo que da origen a un universo de valor que ellos llaman la ciudad proyectiva: lo que es valorado y da estatus en este mundo es la habilidad de ser adaptable, flexible y móvil intelectualmente” (343). Así, “en otras palabras, un buen proyecto es uno que genera proyectos futuros a través de las conexiones que el trabajador ha establecido” (Bishop, 2019:343).

Por tanto, lo que comienza como una práctica artística comprometida social y políticamente, acaba siendo también una estrategia de supervivencia para los artistas bajo las duras condiciones del neoliberalismo. Ahora, los “artistas más exitosos son aquellos que pueden integrarse, colaborar, ser flexibles, trabajar con audiencias distintas y responder al marco de trabajo” (Bishop, 2019:343). “El artista ha de fenecer y de sus cenizas ha de brotar un emprendedor, capaz de combinar las finanzas y las bellas artes” cuyo “objetivo es alcanzar a clientes potenciales a una velocidad y escala” increíbles (Santamaría, 2019:16). En este punto, la conexión entre el arte basado en proyectos y el neoliberalismo es un hecho y la lealtad política de los artistas y el impacto en su producción una posición neutral, ecléctica, propia del postmodernismo, de ese vaciado ideológico y político.

Santamaría (2019) nos relata como

A pesar de que los artistas de esta vertiente se posicionan invariablemente en contra del capitalismo neoliberal, los valores que le imputan a sus trabajos se entienden formalmente (en términos de oponerse al individualismo y al objeto mercancía), sin reconocer que otros muchos aspectos de esta práctica artística encajan con una perfección aún mayor con las formas más recientes del neoliberalismo (22)

Como nos explica Bishop, asistimos en este siglo, a la inclusión de los procesos desmaterializados como objeto artístico dentro del arte performativo contemporáneo, dando lugar a diferentes fórmulas de comunicación y mercantilización de estos proyectos. Es decir, fortaleciendo el carácter comercial y de consumo de estas prácticas e introduciéndolas en el mercado. Además, estos proyectos conservan ya en este siglo una relación estable y cómoda con el espacio privado, la galería, ya sea como el lugar de realización para un performance o como el rincón de exhibición de los objetos artísticos resultantes. Asistimos pues, a “una relación de saturación entre cultura y mercancía” (Santamaría, 2019:11).

Además, en esta época, con el avance de las tecnologías y el uso cotidiano de las redes sociales, hemos entrenado de lleno en la sociedad del espectáculo, de la que cual el arte también se sirve. Lo que antes se traducían como prácticas artísticas de agitación y denuncia, hoy, han derivado hacia posturas de provocación y morbo, propias de la cultura del entretenimiento, al estilo de los reality show televisivos. Asistimos a la disolución entre arte y entretenimiento.

Si durante el período posterior a 1989, asistíamos a una “explosión del interés artístico y curatorial por emprender proyectos con comunidades marginadas socialmente, con una reinención concomitante de la exposición como un lugar de producción más que de exhibición” (Bishop, 2019:347), en el siglo XXI, se produce un giro más del arte contemporáneo hacia un nuevo género de performance capaz de cumplir con las expectativas del neoliberalismo: la performance delegada. En esta tendencia observaremos la influencia del contexto social y económico dentro de la configuración de esta práctica artística.

El sello distintivo de esta fórmula es “la contratación de performers no profesionales, en lugar de que los eventos sean realizados por los propios artistas” (Bishop, 2019:347). Bishop (2019), se refiere a performance delegada como “el acto de contratar individuos no profesionales o a especialista de otros campos para llevar a cabo el trabajo de estar presente y ejecutar el performance en un lugar y tiempo específicos en nombre del artista y siguiendo sus instrucciones” (348). “Si esta tradición valoraba la presencia en vivo y la inmediatez por medio del cuerpo del artista mismo, en la última década esta presencia ya no está adjunta al performer individual, sino al cuerpo colectivo de un grupo social” (Bishop, 2019:347). “Suelen contratar a personas para que representen su propia categoría socioeconómica, sea esta con base en género, clase, origen étnico, edad, discapacidad (con menor frecuencia), profesión” (Bishop, 2019:348).

Dentro de esta tendencia, Bishop (2019) nos habla de tres manifestaciones distintas, que son “el body art, danza Judson y Fluxus, y docudrama” (348). En ellas encontramos algunas de la condiciones socioeconómicas más importantes de este siglo.

Nos explica la autora, como “el primer tipo de performance delegada comprende acciones tercerizadas a no profesionales a quienes se les pide performar un aspecto de sus identidades,

a menudo en la galería o en una exposición” (Bishop, 2019:349). Bishop le acuña el término de *instalación viva*.

Estas formas de contratación plantean serios problemas éticos, que muchas veces se sirve de la tercerización del trabajo y de la escasez de contratos al uso (al igual que el mercado). El trabajo asalariado inunda ya el arte performativo, que se encuentra absorbiendo las fórmulas de explotación capitalistas.

Un ejemplo de todas estas cuestiones lo encontramos en el trabajo de Santiago Sierra. Sus performances, a menudo, subcontratan a personas de países subdesarrollados a cambio de un salario para alterar sus cuerpos. En sus obras se pone de manifiesto públicamente la ganancia económica, como parte de la obra misma, y estas se sirven del morbo y el espectáculo siendo obras muy controvertidas. Así, Bishop (2019), nos relata cómo a partir de 1999, la obra de Santiago Sierra se transformó en instalaciones vivas producidas por trabajadores mal pagados, donde se ponía de manifiesto las transacciones económicas (352).

Nos explica la autora que varias de estas prácticas, “involucran encontrar a personas dispuestas a soportar tareas banales o humillantes por el salario mínimo”, y a menudo, “tienen lugar en países que se encuentran en el lado desventajoso de la globalización, principalmente en América Central y América del Sur” (Bishop, 2019:352). Así, Sierra hace del sistema económico y su contexto geográfico, un material de primer orden en sus prácticas. Un ejemplo muy conocido de ello es su obra “*Línea de 250cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas*” (1999).

Por consecuencia, Santiago Sierra ha sido criticado duramente, por llevar a cabo las injusticias del capitalismo, y más concretamente, de la globalización, bajo la cual los países ricos tercerizan el trabajo a través de trabajadores peor pagados pertenecientes a los países en vías de desarrollo. Así, “la performance delegada de hoy concede aún un gran valor a la inmediatez, pero si tiene un carácter transgresor, este tiende a derivarse de la percepción de que los artistas están exhibiendo y explotando a otros sujetos” (Bishop, 2019:353).

Sin embargo, estas obras, siguen teniendo un componente crítico, poniendo de relieve las contradicciones sociales de nuestro siglo y provocando agitación y polémica, conservando cierto carácter revolucionario de este tipo de prácticas. Resulta curioso, que en multitud de

ocasiones, estas prácticas artísticas que parten de la realidad cotidiana sean más controvertidas que la realidad misma. Es decir, en nuestro siglo, es más conflictivo hacer un performance sobre la explotación que la explotación en sí misma.

Un segundo tipo de performance menos controvertida, tiene que ver con la contratación de personas de otros saberes o disciplinas, como la música o la danza. En ella, “las habilidades específicas del performer o intérprete en cuestión (...) son incorporadas al performances como un ready-made” (Bishop, 2019:354).

Por último, “una tercera faceta de performance delegada comprende situaciones construidas para un video o filme”, donde “las imágenes grabadas son cruciales (...) dado que capturan frecuentemente situaciones que son demasiado difíciles o sensibles para repetirlas” (Bishop, 2019:358). Esta fórmula, “no radica en artistas que trabajan desde la tradición documental, sino en obras en las que el artista implementa la situación entera que está siendo filmada, y en las que los participantes no interpretan a alguien, sino a sí mismos” (Bishop, 2019:358). Esta modalidad también crea serias controversias sobre la explotación de los performers, guardando “una fuerte relación con la emergencia contemporánea de los realities televisivos” (Bishop, 2019:361). Aquí, “el artista adopta un papel ambiguo y nunca es claro hasta qué grado los participantes actúan por su propia voluntad o si están siendo sutilmente manipulados para cumplir los requisitos de su narrativa, planeada previamente” (Bishop, 2019:360).

Podemos observar como estas fórmulas de performance delegada “no privilegia necesariamente el momento en vivo o el propio cuerpo del artista, sino que, por el contrario, se relaciona con estrategias de mediación múltiples que incluyen la delegación y la repetición” (Bishop, 2019:363). “Mientras que alguna vez el performance buscó romper con el mercado del arte al desmaterializar la obra en eventos efímeros, hoy día la desmaterialización y el rumor se han convertido en algunas de las formas más eficientes de publicidad” (Bishop, 2019:364). Cuanto más se llama la atención de los medios de comunicación, más se incrementa el capital simbólico del evento.

Por tanto, “el carácter repetible de la performance delegada (...) es central para la economía de la performance (...), lo que permite que sea comprado y vendido por instituciones e



individuos, así como ejecutado y reejecutado en varios recintos” (Bishop, 2019:365). Todo el trabajo está enfocado para la fabricación de un producto artístico.

Tal y como nos explica Bishop (2019), estas tendencias se han desarrollado de la mano de cambios en la administración de la economía en general, ya que la tercerización se convirtió en la palabra de moda en los negocios ya en los 90. Con el crecimiento de la globalización, la tercerización al extranjero se refiere al uso de trabajo contratado y “compañías virtuales” en países en desarrollo, que extraen ganancias económicas de la diferencia internacional de salario (366). Así, “la tercerización es poco más que una laguna legal que permite a las compañías nacionales y multinacionales absolverse legalmente de la responsabilidad de operar bajo las condiciones laborales explotadoras y sin regulación” (Bishop, 2019:366).

Podemos decir, que no es casualidad, que la tercerización en la economía y en el arte a finales de los 90 y durante la década del 2000, coincida con el auge de la performance delegada, la burbuja del mercado del arte y el crecimiento de la industria de servicios. Así, estos cambios económicos, conforman no sólo el contexto para el arte contemporáneo sino que por supuesto afectan también a nuestra percepción del mismo, siendo las transacciones financieras esenciales para la realización de la performance delegada. Así, el trabajo asalariado contractual de los performers representa ya el término más grande económicamente hablando de la muestra.

Estamos, quizá, asistiendo a una nueva tendencia englobada bajo las condiciones de un arte explotador, al más puro estilo del neoliberalismo, donde “los impulsos individuales están subordinados a las relaciones económicas y sociales (...) bajo las leyes de transmisión y recepción de la industria del entretenimiento” (Bishop, 2019:372).

Bishop (2019), cita a Bal-Blanc de Pierre Klossowski, para explicar esta relación mutua y perturbadora entre la economía y el placer, donde “la moneda viva” es el cuerpo humano bajo la premisa de que la mecanización industrial introduce nuevas formas de perversión y placer. Así, lo humano y no humano “es apropiado y contenido por las instituciones como una forma de organizar los procesos de producción hacia fines específicos y altamente controlados”. Como tal, la industria se relaciona en un acto perverso donde las acciones humanas son una

herramienta funcional. Es aquí donde el arte performativo encuentra su lugar, siendo el dinero el mediador entre el placer y el mundo industrial (370-371).

Volviendo al ejemplo de Santiago Sierra, Bishop (2019) nos cuenta, como este “parece hacer uso de la perversidad como una meditación sobre el grado al cual las instituciones sociales y económicas aseguran el triunfo de la perversión”. “Para Bal-Blanc, la diferencia entre obras de arte y capitalismo es que los artistas se apropian del poder pervertido para ellos mismos, con el fin de producir roles reorientados y múltiples (al contrario que los roles singulares de la industrialización)” (373). Así, asistimos, como sugiere Bal-Blanc, a una doble perversión: “la perversidad ejercida por las instituciones como norma, y la empleada por los artistas” (374).

Continuando esta reflexión, Bishop (2019) señala como “el interés en el cuerpo humano como “moneda viva” parece ser una meditación sobre cómo pueden pervertirse los sujetos y por lo tanto disfrutar de su propia alienación en el trabajo”. La autora nos cuenta, como hemos pasado

Desde un modelo de trabajo industrializado, organizado por la administración, en la cual el trabajador se siente explotado y no satisfecho; a un modelo conexionista, basado en proyectos, estructurado por redes, en las cuales el trabajador está incluso más explotado, pero siente mayor satisfacción y autonomía (374).

No obstante, tal como nos explica Bishop (2019) no hay que olvidar que los artistas eligen usar a la gente como material por varias razones: para desafiar los criterios artísticos tradicionales al reconfigurar las acciones de la vida diaria como performance; para dar visibilidad a ciertas comunidades y hechos históricos; para introducir los efectos estéticos del azar y el riesgo; para problematizar los binarios vivo y mediado; y para examinar la identidad colectiva. Además, los mejores ejemplos de este tipo de prácticas, usan la cosificación humana precisamente para discutirla, al igual que explotan “para tematizar la explotación en sí misma” (378).

Todas estas cuestiones socioeconómicas están configurando las nuevas relaciones sociales del arte en el siglo XXI dentro del arte social y funcionan como una reiteración de la explotación capitalista en la era de la posmodernidad.

Por último, tal y como nos explica Santamaría (2019) en su obra *Alta cultura descafeinada*, una era que caracterizada por la nostalgia ha traído de vuelta las formas artísticas propias de la modernidad, pero vaciadas de contexto y de todo impulso crítico. Es decir, "una modernidad sin modernidad", "una modernidad que nunca existió". A ese retorno de las formas, de los estilos, lo llamamos "*nuevo formalismo*", donde lo que importa es la forma y no el contenido. Además, mezclado con una fuerte fetichización de ciertas prácticas revolucionarias como el dadaísmo o el situacionismo en este caso, se crea una "vanguardia afirmativa", es decir, una falsa vanguardia, ya que se generan situaciones no con un fin político como en su origen, sino por el simple hecho de crearlas atendiendo a un fin lúdico y comercial. Esto nos demuestra que nada es revolucionario por el hecho de serlo, sino siempre adecuado a su contexto.

Sobre este punto, Mustapha Khayati, en el número 10 de la Internacional Situacionista ya aventuraba el problema de cómo el capitalismo es capaz de aglutinar en su interior todo proceso crítico: "los conceptos más corrosivos son vaciados de contenido y devueltos a la circulación al servicio del mantenimiento de la alienación (...) Se convierten en eslóganes publicitarios". No deja de ser curioso este punto, es decir, el hecho de que los propios situacionistas fueran conscientes de que su hacer o su concepción de la vida cotidiana podía ser utilizada de un modo mercantilizable, inutilizada políticamente y diluida como objeto lúdico-mercantil. Los situacionistas, pues, pronto observarán con qué facilidad tanto las instituciones como el mercado pueden hacer acopio de su modo de hacer sin incluir dentro ningún proyecto revolucionario (Santamaría, 2019:137).

## **2.3 OTRA PRÁCTICA ARTÍSTICA EMERGENTE: PROYECTOS PEDAGÓGICOS**

En este apartado estudiaremos cómo la globalización económica ha afectado al campo de la educación, provocando lo que se ha denominado capitalismo académico. Además, analizaremos la respuesta artística casi inmediata a este fenómeno, un resurgimiento del interés por los proyectos educativos dentro del arte contemporáneo.

Una vez más, podemos observar, como el arte se extiende como una vertiente de nuestra existencia que intenta dar una respuesta a nuestras necesidades más profundas.

“Desde hace ya varias décadas, los artistas han intentado forjar una conexión más cercana entre la vida y el arte; esto incluye más recientemente experimentos educativos”. Así, “la década del 2000 vio un incremento marcado en el desarrollo de proyectos pedagógicos por parte de artista y curadores contemporáneos” (Bishop, 2019:381).

Nos explica Bishop, como esto generó un interés “en examinar la relación entre arte y pedagogía”, motivado tanto por preocupaciones artísticas como por el desarrollo de la educación superior en el denominado capitalismo académico. “Desde entonces, los artistas y curadores se han involucrado cada vez más en proyectos que se apropian de los tropos de la educación en forma y método: conferencias, seminarios, salas de lectura, publicaciones, talleres e incluso escuelas”. “Esto va en paralelo al crecimiento de los departamentos educativos en los museos, cuyas actividades ya no están restringidas a clases y talleres” sino que incluyen también “redes de investigación con universidades” (Bishop, 2019:382).

Estas prácticas, “exploran la intersección entre arte, educación y performance”, aunque todavía son minoritarias dentro del mercado del arte, “a pesar de que su influencia en el sector público europeo es cada vez mayor” (Bishop, 2019:383).

“El florecimiento del interés artístico en la educación es un indicador de la relación cambiante” en la educación misma, donde esta se configura como el aliado potencial del sistema en la época de la burocracia instrumentalizada, en la que el espacio público va en constante decrecimiento y la privatización campa a sus anchas. Así, “la intersección entre arte y pedagogía se borra fácilmente con el ímpetu neoliberal por transformar a la educación en un producto o una herramienta de la economía del conocimiento” (Bishop, 2019:384).

Para todos “los artistas contemporáneos que trabajan en la interfase de arte y pedagogía”, la educación es “una preocupación central dentro de su trabajo”. En este sentido, “Joseph Beuys continua siendo el punto de referencia para la relación de los artistas contemporáneos con la pedagogía experimental” (Bishop, 2019:385). Conforma “el precursor más importante del arte socialmente comprometido, que entrecruza objetivos artísticos, con ambiciones sociales, políticas y pedagógicas” (Bishop, 2019:387).

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre Beuys y los artistas contemporáneos, y es que estos a través de la performance delegada “tercerizan el trabajo de enseñar e impartir clase a especialistas de un campo dado” (Bishop, 2019:387).

Por otro lado, si “en los 70 no era posible todavía conceptualizar la discusión pública como una actividad artística”,

Hoy podemos reconocer no sólo las discusiones, sino la enseñanza como un medio artístico. Si Beuys trazó una línea conceptual entre su producción como escultor y su trabajo discursivo/pedagógico, muchos artistas contemporáneos no ven una distinción fundamental entre estas categorías. Al programar eventos, seminarios, y discusiones (y las instituciones alternativas que puedan resultar), éstos pueden ser vistos en su totalidad como resultados artísticos, exactamente de la misma forma que la producción de objetos discretos, performances o proyectos (Bishop, 2019:388).

Sin embargo, todavía hoy estas prácticas representan en sí mismas problemas epistemológicos en lo que se refiere a ser consideradas como un proyecto artístico: ¿Qué significa hacer educación como práctica artística? ¿Cómo se evalúa y juzga esta experiencia? ¿Cómo se mide su eficacia?. Así, “las implicaciones espectatoriales del arte que se convierte en educación” son un tema muy controvertido y recurrente (Bishop, 2019:389) al igual que ocurría con el arte performativo en los 90.

Existen varias prácticas que fusionan arte y educación, destacamos el primer proyecto pedagógico de los 2000, realizado por la artista cubana Tania Bruguera, Cátedra Arte de Conducta, llevado a cabo del año 2002 al 2009 en La Habana.

Al igual que ocurría con el giro social dentro del arte contemporáneo tras 1989, este giro educativo en el arte responde a un contexto determinado, el capitalismo académico. Desde 1980, “la universidad en Europa ha estado expuesta a los cortes continuos de los subsidios gubernamentales, llevando a la educación superior a operar dentro de un esquema de negocios” (Bishop, 2019:421).

Las actividades de investigación empresarial, al alentar alianzas con la industria, incrementaron la participación estudiantil a un costo nacional menor, y al incentivar el reclutamiento de estudiantes no europeos que pagan cuotas más altas llevaron a la invasión del interés por las ganancias en la universidad y a lo que se ha llamado capitalismo académico. Como tal, el ethos de la educación ha cambiado en consecuencia. (Bishop, 2019:421).

Así, la globalización económica ha provocado que “la función de la universidad ya no esté ligada a la autorreproducción del Estado-nación. Por el contrario, la moneda clave de la universidad actual (...) ya no es la cultura ni los valores morales, sino un concepto sin referencia de la excelencia”. Sin embargo, esta situación también ha cambiado recientemente, ya que tras la crisis financiera de 2008, “el estándar de comparación (...) es el éxito de mercado: si el contenido atrae a los estudiantes, y por lo tanto ingresos, está justificado” (Bishop, 2019:421-422).

Por tanto, “el capitalismo académico lleva a cambios en los papeles tanto de los estudiantes como de los maestros, y afecta a la estética y al ethos de una experiencia educativa. Hoy día es el administrador más que el maestro la figura central de la universidad” (Bishop, 2019:422).

Tal y como nos cuenta Bishop (2019),

Los objetivos de aprendizaje, el criterio de evaluación, el control de calidad, los reportes, las encuestas y un rastro abundante de papeleo (para combatir a los estudiantes potencialmente litigantes) son más importantes que el contenido y la transferencia experimental. La evaluación debe realizarse con procedimientos estandarizados que permiten puntos de crédito que son comparables a lo largo de todas las materias en la universidad -y con la introducción del Proceso de Bologna (1999), a

lo largo de toda Europa-. (...) El reemplazamiento de becas por préstamos para los estudiantes, ha convertido rápidamente a los estudiantes en consumidores. Cada vez más, la educación es una inversión financiera, más que un espacio creativo de libertad y descubrimiento (...) (422).

Además,

(...) Se han introducido laboriosos métodos de control que sujetan a los estudiantes y a los profesores a un entrenamiento exhaustivo en la burocracia: hoy día todos los estudiantes en universidades del Reino Unido (incluyendo a los estudiantes de arte), deben llenar un “Plan de desarrollo personal” obligatorio para tratar el desarrollo de sus carreras, un mecanismo para asegurar que los artistas y académicos emergentes siempre tengan el ojo puesto en desarrollar “habilidades transferibles” para un futuro en la “economía del conocimiento”. En otras palabras, la universidad contemporánea parece cada vez más entrenar a los sujetos para la vida en el capitalismo global, iniciando a los estudiantes en toda una vida de deudas (...). Más que nunca, la educación es el centro de un “aparato de Estado ideológico” a través del cual las vidas son moldeadas y manejadas para bailar al ritmo de la tonada dominante (423).

Con toda esta introducción de la universidad en la economía del mercado, el interés artístico por la educación es “una reacción consciente de todas estas tendencias”. “(...) Estos cambios ideológicos forman el telón de fondo más desafiante para el surgimiento reciente del interés en la educación como el espacio de cambio político”. Así, “hay un sentimiento general entre los artistas que enseñan en escuelas de arte de que “la educación como experiencia contracultural está en peligro de extinción” (Bishop, 2019:423-424).

Concluiremos este apartado, haciendo mención a la consideración del arte “como una forma de educación” en sí misma, al margen, de su formato o contenido. Así,

El mismo problema de la educación real o ideal, una audiencia universal o estudiantes específicos, encara todos los proyectos de orientación pedagógica actuales. Muy pocos de estos proyectos logran superar el espacio entre “una primera audiencia” de estudiantes-participantes y una “segunda audiencia” de espectadores posteriores. Quizá esto es porque, a fin de cuentas, la educación no tiene espectadores. (...) Aún así, esta

tarea es esencial para los proyectos de ámbito artístico, si es que desean satisfacer las ambiciones de una educación estética. (Bishop, 2019:427-428).

Por ello, explica Bishop (2019),

Los ejemplos actuales más exitosos a nivel artístico de pedagogía-como-arte logran comunicar una experiencia educacional a una audiencia secundaria, es a través de modos que son duracionales o performativos: a través de video (Zmijewski), exposición (Bruguera), conferencia (Chan) o publicación (Hirschhorn) (428).

Así, la audiencia secundaria es esencial “ya que mantiene abierta la posibilidad de que cualquiera puede aprender algo de estos proyectos: permite que ejemplos específicos se hagan generalizables, estableciendo una relación entre lo particular y lo universal, que es mucho más generativo que el modelo del gesto ético ejemplar” (Bishop, 2019:428).

Por último, para Guattari, citado por Bishop (2019), el arte sirve muy bien a este propósito. “El arte es una fuente infinitamente renovable de energía vital y creación, una fuerza de mutación y subversión constante” (429). “Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas” (Guattari, Caosmosis 1996, citado en “Infiernos artificiales” de Claire Bishop, 2019:429).

Continúa Bishop (2019) diciendo, que

En este nuevo estado de la cuestión, que él llama paradigma ético-estético, el arte debería reclamar “una posición clave de transversalidad con respecto a otros Universos de valor”, provocando formas mutantes de subjetividad y rehumanizando las instituciones disciplinarias. Para Guattari, la transversalidad denota “una creatividad militante, social e indisciplinada”; es una línea más que un punto, un puente o un movimiento (429).

“Como todos los proyectos participativos a largo plazo, este arte debe caminar la delgada línea de un horizonte dual, de cara hacia el campo social, pero también hacia el arte mismo” (Bishop, 2019:431). Por ello,



Los proyectos pedagógicos auguran y cristalizan por lo tanto uno de los problemas de mayor importancia de toda la práctica artística en el campo social: requieren que examinemos nuestras suposiciones respecto a ambos campos de operación, y ponderar las superposiciones productivas y las incompatibilidades que pueden originarse de su conjunción experimental, con la consecuencia de reinventar perpetuamente ambos (Bishop, 2019:431)

Tal y como nos explica la autora se trata de “que aprendamos a pensar juntos los dos campos e implementar nuevos lenguajes y criterios para comunicar estas prácticas transversales” (Bishop, 2019:431).

### 3. UN EJEMPLO DE ARTE SOCIAL EN NUESTRO SIGLO: THOMAS HIRSCHHORN

En este apartado trataremos de exponer un ejemplo de arte social dentro de la práctica artística contemporánea actual. Para ello, nos dirigiremos a la obra de Thomas Hirschhorn y profundizaremos en su significado.



Imagen 1. "ART IS NECESSARY!", exposición y trabajo en el espacio público  
Aubervilliers (Francia), 2020

Hemos elegido la obra de este artista por la enorme vinculación existente entre su obra y el contexto histórico actual desde el que emerge. Hirschhorn representa un modelo de arte comprometido social y políticamente, y además, un intento de superar las formas tradicionales encuadradas como objeto artístico dentro del mercado del arte. Es decir, un intento de superar el objeto-mercancía dentro del campo artístico. Empezaremos trazando un resumen biográfico sobre el autor y su obra.

Thomas Hirschhorn nació en 1957 en Berna, Suiza. Después de estudiar en la Kunstgewerbeschule Zürich, se mudó a París en 1983, donde vive y trabaja desde entonces.

Su trabajo se ha expuesto en muchas exposiciones internacionales como Skulptur Projekte Münster (1997), la Bienal de Venecia (1999 y 2015) donde representó a Suiza en 2011,

Documenta11 (2002), 27 Bienal de Sao Paulo (2006), 55 Carnegie International, Pittsburg (2008), La Triennale en el Palais de Tokyo, París (2012), 9th Shanghai Biennale (2012), Manifesta 10, San Petersburgo (2014), Atopolis Mons (2015), Kochi-Muziris Biennale (2018), Steirischer Herbst , Graz (2021).



**Imagen 2. “ABSCHLAG”, Manifiesta 10, San Petersburgo (Rusia) 2014**

Otros lugares han albergado exposiciones individuales, entre las que se encuentran el Instituto de Arte de Chicago (1998), el Museo Ludwig, Colonia (1998), el Museo Bonnefanten, Maastricht (2005), el Instituto de Arte Contemporáneo, Boston (2005), el Museo Tinguely, Basilea (2013). ), South London Gallery (2015), Kunsthall Aarhus, (2017), Museum Villa Stuck, Múnich (2018), GL Strand, Copenhagen (2021). En la Fondazione MAXXI, Roma (otoño de 2021), se presenta un estudio completo de sus obras de “Pixel





Modern, Saskatoon 2018), y Robert Walser-Sculpture (Fondation Exposition Suisse de Sculpture, Biel, Suiza, 2019).



**Imagen 4. “THE BIJLMER SPINOZA FESTIVAL”, Amsterdam (Países Bajos) 2009**

Thomas Hirschhorn ha dedicado también obras a filósofos, escritores, artistas que ama, en forma de grandes obras escultóricas como altares, quioscos, monumentos, mapas y collages. Con su serie de cuatro monumentos: Monumento a Spinoza (Ámsterdam, Países Bajos, 1999), Monumento a Deleuze (La Beauté, Avignon, Francia, 2000), Monumento a Bataille (Documenta 11, Kassel, Alemania, 2002) y Monumento a Gramsci (El Bronx, New York, 2013) producido por Dia Foundation New York, Hirschhorn afirma su voluntad de “establecer una nueva definición de monumento al provocar encuentros y crear un evento”.



**Imagen 5. “GRAMSCI-MONUMENT”, The Bronx (New York) 2013**

Thomas Hirschhorn recibió el Preis für Junge Schweizer Kunst (1999), el Premio Marcel Duchamp (2000), el Rolandpreis für Kunst im öffentlichen Raum (2003), el Premio Joseph Beuys (2004), el Premio Kurt Schwitters (2011) y el Meret Premio Oppenheim (2018). La obra del artista está representada en museos y colecciones públicas de todo el mundo, entre las que se encuentran el Instituto de Arte de Chicago; Centro de Arte Contemporáneo Inhotim, Bela Horizonte; Colección Jumex México; Fundación Dia Art, Nueva York; K21 Düsseldorf; Kunsthalle Mannheim; Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo; Musée d'Art Moderne Centre Pompidou, París; Museo de Arte Moderno, MoMA Nueva York; Museo de Arte de Filadelfia; Pinakothek der Moderne, München; Museo Stedelijk, Ámsterdam; Tate Modern, Londres; Centro de Arte Walker, Minneapolis<sup>1</sup>

A través de sus obras podemos observar la influencia del arte social de los años 30 en sus prácticas artísticas así como del situacionismo de los 60. Su visión del arte como herramienta para transformar la sociedad coincide con el pensamiento marxista propio de la Teoría Social

<sup>1</sup> Esta información sobre su biografía ha sido obtenida de la página web del artista Thomas Hirschhorn, en <http://www.thomashirschhorn.com>



del Arte y de la Escuela de Frankfurt, así como de uno de sus máximos exponentes, Walter Benjamin. Además, la influencia del situacionismo que bebe también del pensamiento marxista, la encontramos en el modo de realizar sus prácticas, al conceder un gran valor a la presencia in situ y a la producción en el lugar durante todo el curso de sus proyectos. La influencia de la filosofía política en su práctica es un hecho indiscutible, ya que incluso conforma varias de sus temáticas.

Esta derivación de la práctica artística hacia otras disciplinas como la filosofía, la educación o la sociología, es una característica muy reconocible dentro del arte contemporáneo actual, que no hace sino resaltar el carácter transversal del arte clarificado por Guattari. El arte está inmerso en una nueva crisis de las estructuras puras, que hace que se difumine con otros intereses y disciplinas. Por tanto, la crisis de la visualidad en arte tiene mucho que ver con la crisis del pensamiento actual que dentro de la práctica artística se muestra como metáfora de lo visual relacionándose con el pensar filosófico de la tradición continental. La obra de Hirschhorn es un ejemplo de ello.



Imagen 6. “GRAMSCI-MONUMENT”, The Bronx (New York) 2013

Esta crisis de la visualidad en arte viene dada por las estrategias de determinados artistas que cuestionan la metáfora de lo visual y la estética de la contemplación a través del formato que adoptan sus obras, y que dan fruto a toda una serie de experiencias en el espectador que van más allá del propio ejercicio de la visualidad. Bajo estos parámetros se conforma la obra de este artista.



**Imagen 7. "24H FOUCAULT", Palais de Tokyo (Paris) 2-3 Octobre 2004**

Esta experiencia estética que muestra un cambio en el carácter histórico visual de la obra de arte, se traduce en toda una dimensión corporal de la experiencia que viene dada por la implicación del espectador y del contexto. Así, esta experiencia viene a confirmar la teoría de que el ser humano es un constructo sociocultural y la visión del espectador activo frente a la obra de arte. Sobre el ejercicio de la mirada y su cuestionamiento, subyacen las relaciones de poder que operan sobre los cuerpos poniendo en evidencia conceptos como la discriminación, el racismo, el colonialismo, el patriarcado o el capitalismo mismo. Todas estas relaciones sociales tienen que ver con el ejercicio de la mirada como instrumento de poder. Así, aspectos sensoriales y conceptuales son igualmente importantes en los proyectos de Hirschhorn.



Además, esta cuestión de la expansión de la experiencia estética tiene que ver también con la desmaterialización de la obra de arte, cuya reivindicación representa muy bien Hirschhorn en sus obras, a través de sus instalaciones y esculturas. Es a través de la instalación cuando Hirschhorn consigue superar la valorización de sus obras en el mercado mundial del arte.

Sin embargo, no hay que olvidar, que Hirschhorn ocupa un lugar dentro de este mercado, muy posiblemente dentro de la cuota sostenible de crítica que el sistema es capaz de soportar.

Tras estas primeras líneas que trazan el marco conceptual de este autor, el pensamiento filosófico y la realidad social, nos sumergimos en el significado y análisis del uso de la instalación, tan característico dentro de su práctica.



**Imagen 8. “EQUALITY FLOAT”, Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca (España) 2016**

Hay que decir que aunque aquí utilicemos el término instalación para referirnos a sus obras, Thomas Hirschhorn rechaza cualquier categorización, incluso la de instalación, definiéndola como *display*, sinónimo de despliegue, desarrollo, una manera de disponer en el espacio-tiempo.

El uso de la instalación procedente de las vanguardias históricas y los movimientos artísticos de posguerra de los 60, ha resurgido nuevamente en el siglo XXI, por lo que podría decirse que es un formato que ha emergido durante las crisis de pensamiento que anticipaba la práctica artística en episodios anteriores. Sin embargo, poco tienen que ver las instalaciones de las vanguardias y de los 60 con las de cambio de siglo, marcadas por el pensamiento posmoderno, es decir, por el descreimiento y escepticismo de las sociedades en el capitalismo tardío. Así, más que una crítica profunda al sistema, se traduce en una representación de las problemáticas sociales marcadas por las políticas de la identidad y la diferencia, otro retorno a las formas artísticas críticas del pasado, vaciadas de impulso ideológico transformador. Por lo que el uso de la instalación, al igual que la performance, se encuadra dentro de lo que Nicolás Bourriaud ha llamado artistas de la *postproducción*<sup>2</sup>. Un apropiacionismo de formas críticas de la modernidad donde el discurso social antagónico se transforma en uno neutral y normalizado, ampliamente difundido en los medios de comunicación de masas y mercantilizado dentro de la industria cultural.

Además, en la obra de Hirschhorn, al igual que dentro del arte activista de carácter social podemos contemplar directamente la influencia dadá y del arte procesual y povera. El primero lo observamos en el rechazo al caballete y a las formas artísticas tradicionales, adoptando fórmulas que incluyen todos los géneros. Además, su influencia marca el carácter efímero de la instalación que tiene mucho que ver con la desmaterialización de la obra y con las reivindicaciones sociales y políticas del momento presente. La influencia del arte povera y procesal lo encontramos en el uso de los materiales pobres y en el énfasis en el proceso más que en el resultado de la obra final.

---

<sup>2</sup> Nicolás Bourriaud es un brillante teórico del arte, comisario de exposiciones, historiador y crítico, especializado en arte contemporáneo. En su ensayo, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, nos ofrece su visión sobre las prácticas artísticas actuales. Este autor se refiere a *postproducción* como el conjunto de procesos aplicados sobre todo material ya registrado mediante el montaje o la voz en off, u otras fuentes audiovisuales. Así, se refiere a los artistas de la *postproducción*, como los artistas visuales que generan obra siempre a partir de materiales preexistentes. Por tanto, la originalidad y la creación se desdibujan en el panorama cultural actual, destacando la figura del dj o el programador, cuya tarea consiste en seleccionar objetos culturales ya existentes insertándolos en un nuevo contexto. Esta tarea pertenece al sector terciario, ya que no se trabaja con materia prima, y tiene mucho que ver con el concepto de ready-made introducido por Marcel Duchamp. En líneas generales, se reflexiona sobre la fusión entre producción y consumo.



**Imagen 9. “CAN I TRUST YOU?” Exposición: “Art as Connection”, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Suiza), 2021**

Por otro lado, la instalación siempre ha trascendido a cualquier estilo o movimiento artístico, es más bien, una forma transversal de comunicar aspectos de la realidad social desde la que emerge, en este caso el siglo XXI. No atiende a configuraciones tradicionales ni a criterios de calidad estética sino que más bien se trata de una forma artística heterogénea y libre de concepciones dentro de la historia del arte. “Los artistas adoptan la instalación como estructura abierta y transdisciplinar que permite la libertad absoluta en el uso de lenguajes e intereses y que escapa de cualquier clasificación” (Úbeda Fernández, 2006:31). Es por ello que no nos detendremos a definirla, sino que trataremos de encuadrar su significado a través de las características comunes presentes en la obra de Thomas Hirschhorn.

En este sentido, en toda instalación, intervienen conceptos espacio-temporales, donde lo local y lo actual afloran como cualidades inherentes. En ellas, y a través de la disposición de los objetos, siempre se inserta una discusión crítica que pretende hacerse pública. Claramente, este es el caso de las instalaciones de Hirschhorn, cuyas motivaciones siempre se encuadran



dentro de una reflexión colectiva y crítica sobre los sucesos que acontecen dentro del espacio-tiempo donde se insertan. La relación entre contexto histórico y práctica artística es fundamental en todas sus obras, que rompiendo con la relación meramente visual “defiende su relación con un entramado más abierto a la realidad social del espacio: <<No son obras sobre personas en el espacio, sino sobre el espacio en sí mismo como producto de un sistema social>>” (Martha Rosler citado en *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, Úbeda Fernández, 2006:55).



**Imagen 10. “Self-Debriefing Energía = Si ! Calidad = No ! (Taller Critico)”**  
**Bombas Gens Centre d’Art, València (España), 2021**

Foucault, citado en la tesis doctoral de Úbeda Fernández (2006) “analiza estos acontecimientos históricos (procesos, movimientos, fuerzas) entendidos como factores de mutación que reorganizan el espacio como si se tratara de un texto dramático del que se pudiera extraer el dispositivo de poder que hace posible este espacio socio-político” (55). Así, el espacio es un constructo cultural acorde a un discurso y unas estrategias de poder. Es la formulación de un “profundo discurso sobre lo que comporta el concepto de lugar en las

diferentes prácticas artísticas, a raíz de la experiencia fragmentaria que tiene lugar en las urbes en la era de la globalización y la expansión del capitalismo tardío” (Miwon Kwon citado en *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, Úbeda Fernández, 2006:56). Corresponde con una espacialización de la práctica artística, una localización frente a la visión globalizadora que descentraliza y silencia los problemas derivados de ella. Así, el *nomadismo* causado por las problemáticas de la globalización subyacen como políticas de la identidad en el marco de la posmodernidad. “Como dice Kwon, el capitalismo se sirve de las diferencias para neutralizar los frentes comunes de resistencia” (Úbeda Fernández, 2006:58). Y también por ello, el arte debe situarse en ese espacio equivocado o impropio, y en el *nomadismo* si fuese necesario, para realizar una labor artística crítica y combativa.



**Imagen 11 “COMMUNITY OF FRAGMENTS” exposición, GL Strand Copenhagen (Dinamarca), 2021**

Así, tal y como nos cuenta Úbeda Fernández (2006) en su tesis,

Los artistas activistas y socialmente implicados con la esfera pública buscan nuevos modelos colaborativos con los que implicar a la comunidad en las que se ubica la

propuesta. Surgen las teorías de la posicionalidad, con las que el término oposición adquiere notable importancia en las intervenciones que se interesan por las relaciones fluidas con el entorno y las problemáticas sociales del mismo. Matha Rosler, Thomas Hirschhorn, Chantal Akerman o Mircea Cantor son un ejemplo de ello (...). La acción de posicionarse frente a realidades como la guerra, la tortura, la inmigración, la gentrificación, los sin techo, la mujer, etc. es el fundamento que atraviesa su producción artística (59).

Y continua la autora diciendo que

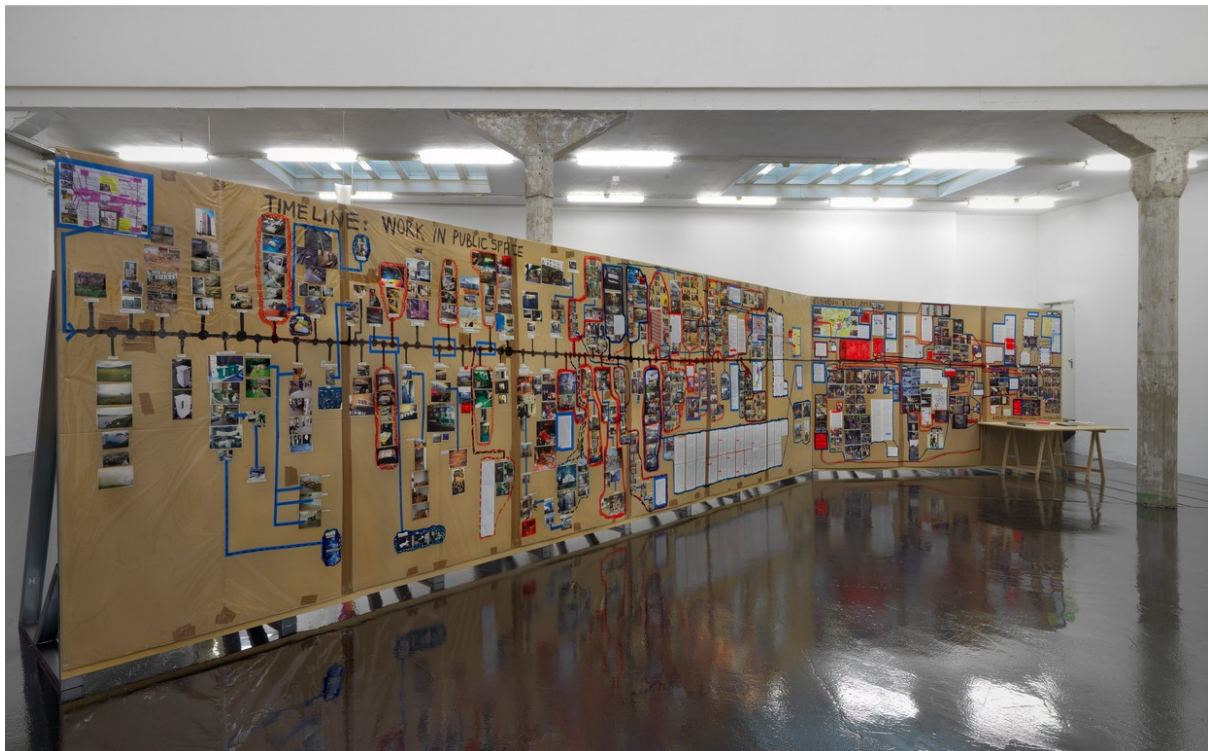
Más recientemente Thomas Hirschhorn desarrolla sus inquietudes artísticas indicando su posicionamiento hacia el Mundo entendido en toda su amplitud. El posicionamiento del trabajo pero también el posicionamiento del artista, es fundamental en sus piezas. Hirschhorn habla y escribe sobre sus piezas siempre en primera persona, no con intención de afianzar la autoría de la obra, sino con el sentido de señalar la responsabilidad. Pero posicionarse no es sólo una manera de comprometerse a nivel personal con el entorno, con la problemática de un lugar. Posicionarse significa que lo que rodea a la obra, es más importante que la obra misma: campo de relaciones que se establecen es lo que contiene toda la energía (Úbeda Fernández, 2006: 60).



**Imagen 12. “THE SUBJECTERS”, Casa Encendida Madrid (España) 2009**



Aparte de lo local y lo actual, otra característica propia de la instalación es el carácter variado de formas y materiales, otra condición que hace que su formato atraviese cualquier fenómeno artístico. Podríamos subrayar aquí el aspecto transdisciplinar de la instalación, que “libera al arte de poseer un rasgo esencial que lo determine” (Úbeda Fernández, 2006:48). Sus formas contienen rasgos de todas las disciplinas de las Bellas Artes, contemplando aspectos propios de la escultura, la pintura, el video-arte, la performance, la fotografía o el cine. En este sentido, las instalaciones de Hirschhorn, toman diversas formas y materiales pobres propios de una sociedad precaria, como son el cartón, el papel y la cinta adhesiva. Estos recursos dotan a las obras de la misma precariedad que posee la realidad social donde se insertan sus proyectos. Así, la obra de Hirschhorn representa un reclamo de la realidad social, un reflejo del mundo precario en el que vivimos. Precisamente, es la funcionalidad sociopolítica de sus obras lo que hace que el arte activista trascienda a todo estilo o disciplina artística, rompiendo con el formalismo y los límites del arte. Y es precisamente esa ampliación del arte hacia el activismo político lo que promueve la fusión con otras disciplinas: psicología, sociología, filosofía, antropología cultural, política...



**Imagen 13. “TIMELINE: WORK IN PUBLIC SPACE” (2012)**

**Grupo exposición “SPEAK MEMORY”, W139 Amsterdam (Los Países Bajos), 2019**

A esta combinación de formas y materiales, el artista añade a sus instalaciones y espacios la sobresaturación de imágenes y textos haciendo alusión al carácter aglomerado y globalizado de la información en televisión y redes sociales. La desinformación a través de la saturación de información en la sociedades actuales se muestra claramente en sus piezas. Así, “el espacio de la información es un nuevo tipo de espacio que está imponiéndose por encima del espacio físico” (Úbeda Fernández, 2006:57). Un espacio que desde la práctica artística se configura como lugar para la discusión política y social.

Este hacinamiento de textos e imágenes dispuestos de forma arbitraria, es otra de las características que encontramos en sus obras. Esta disposición caótica conceptualmente se puede vincular a la realidad compleja de los acontecimientos y artísticamente tiene que ver con el rechazo al formalismo y el énfasis en la autonomía del arte. Hirschhorn muestra cierta predisposición a escapar del circuito producción-comercialización del arte a través de sus instalaciones “imposibles”. Pareciera que quiere liberar el arte de cualquier formato e institución, huyendo de los preconceptos que lo acotan.



**Imagen 14. “SPINOZA-CAR”, 2012. Exposición: “Prelude: Melancholy of the Future”, Museum Dhondt-Dhaenens, Sint-Martens-Latem (Belgium), 2020**



Otro aspecto tiene que ver con la multidimensionalidad de sus piezas y el hibridacionismo. La multidimensionalidad de sus obras hace referencia precisamente a ese término de *display*, como recorrido o desarrollo de los hechos, mientras que el hibridacionismo se refiere a esa crisis de las estructuras puras y se practica a través del uso indiscriminado de medios y el rechazo al sentido triunfalista de la práctica artística. En sus obras observamos “un discurso que atraviesa la cuestión formal, de formato, de soporte, de material y de disciplina” (Úbeda Fernández, 2006: 51). Para “Thomas Hirschhorn, lo formal, el formato o la disciplina carecen de relevancia en su discurso. El formato queda relegado fuera de los intereses de este artista que busca la creación de espacios puestos a disposición de los usuarios” (Úbeda Fernández, 2006:52).



**Imagen 15. “WHAT CAN I LEARN FROM YOU. WHAT CAN YOU LEARN FROM ME (Taller crítico)”, Raimi Modern, Saskatoon (Canada) 2018**

Así, a través de estas características podemos observar el rasgo fundamental que atraviesa toda su producción artística: un arte socialmente comprometido con la realidad que nos rodea,

donde lo importante no es la obra en sí misma sino el espacio de reflexión y discusión que crea.

Hirschhorn representa muy bien todos los anhelos del arte social de nuestra época, ya que vinculándose al contexto histórico actual consigue superar el circuito producción-mercantilización del arte a través de sus instalaciones y espacios, superando el objeto-mercancía en favor de una experiencia para los usuarios. Es por este motivo que hemos querido mostrar su obra.

#### 4. CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones a las que hemos llegado tras esta limitada investigación. La más importante es la que anticipábamos al principio del proyecto, y es que el arte es una herramienta de primer orden, una herramienta de transformación social. Una herramienta que bebe irremediabilmente del contexto histórico donde se produce, como el que bebe agua, como una necesidad. De un lado hacia otro, el arte vaga por nuestra conciencia, para demostrarnos, a veces, lo que no se puede ver a simple vista. El arte renace de nuestro inconsciente, como seres humanos y como sociedad en su conjunto. El arte nunca ha estado desconectado del contexto, ni siquiera hoy día. La conexión entre el arte y el contexto histórico actual se encuentra en nuestras calles, el giro social del arte contemporáneo no hace sino mostrar la falta de proyectos sociales en un mundo inundado por el capital. Pero concretaremos con más detalle este punto.

En los 90, la caída del bloque socialista en el mundo trajo una respuesta artística inmediata, esta fue, el giro social dentro del arte contemporáneo. La pérdida del horizonte político dentro del pensamiento de izquierda migró de forma considerable hacia la práctica artística, con un resurgimiento del situacionismo, con fórmulas como la performance o la instalación. Estas fórmulas durante casi una década intentaban transformar las relaciones sociales alineadas dentro del capitalismo, creando otras nuevas, produciendo otras relaciones sociales como un ensayo de lo real.

No obstante, muchas de esas prácticas fueron absorbidas rápidamente por el sistema ideológico, marcadas por las políticas de la identidad y la multiculturalidad, esto es, marcadas por el pensamiento posmoderno. Otro estilo artístico crítico, traído de la Modernidad, pero vaciado de todo impulso transformador. Por este motivo, lo que empezó como un intento de contrarrestar el sistema, acaba siendo una vía más para neutralizarlo y cubrir la cuota sostenible de crítica que el sistema necesita y es capaz de soportar. Siempre que esa crítica no señale la verdadera raíz del problema.

Más adelante, durante la década del 2000, la globalización hizo el resto. El sistema económico penetró de lleno en estas prácticas, que empezaron a configurarse bajo los parámetros de la explotación capitalista: la performance delegada. El negocio de la

performance si así lo preferimos, terceriza el trabajo a países en vía de desarrollo aprovechándose de la diferencia internacional de salario, al más puro estilo de Inditex. Las políticas del neoliberalismo inundan ya las prácticas situacionistas, propias del pensamiento marxista. El pensamiento de izquierdas y en arte, el situacionismo, están de moda.

Así, podríamos decir, que el triunfo del capitalismo está precisamente en este punto, absorber todos los procesos críticos que alberga en su interior. El capitalismo aprende de sus errores, y neutraliza todas las formas artísticas que participaron en un proceso revolucionario anterior. Y en esta nostalgia de la Modernidad, tan propia de la Posmodernidad, los estilos artísticos críticos de una época pasada vuelven, pero sin esa época, sin ese impulso político, pues nuestro tiempo queda penetrado por un sentimiento profundo de descreimiento y deslegitimación de todo el pensamiento precedente. Todas estas cuestiones filosóficas se muestran hoy día en la práctica artística contemporánea.

Podríamos concluir destacando el papel del arte dentro de una sociedad. Históricamente, el arte ha sido una de las principales vías de transmisión de conocimiento, durante siglos las pinturas nos narraban la historia, aquello que quería ser ampliamente difundido. Pero también, durante siglos, el arte estuvo bajo un control exhaustivo por parte de los poderes dominantes. Podríamos constatar que hasta el siglo XVII, no existió cierta libertad artística y esto se mantuvo en constante crecimiento hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, el sistema, supo reconocer muy bien el poder de transformación del arte, sobre todo a partir de las vanguardias históricas que influyeron decisivamente en el contexto histórico de la época. Es por ello, que la libertad artística ha sido entregada al libre mercado en el capitalismo tardío, al igual que la política, como una forma más de neutralizar el cambio histórico.

Sin embargo, también en nuestra época, en la década del 2000, el arte nos volvió a mostrar su fuerza al implicarse en proyectos pedagógicos ante la entrada del capitalismo académico, mostrándonos nuevas formas de pensar la educación fuera de la economía del conocimiento. Además, aún hoy, surgen artistas como Thomas Hirschhorn que nos enseñan como salir del circuito producción-mercantilización del arte y cómo crear espacios de reflexión sobre la realidad que nos rodea, poniendo de manifiesto nuevamente el poder de transformación del arte. Esto nos enseña que el arte es una fuente de mutación constante y que su fuerza emana precisamente de su relación con el contexto histórico del que emerge.

## **5. AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, Rafi y Julián, sin vosotros nada de esto hubiera sido posible. Gracias por enseñarme a luchar y a confiar en mí.

A mi tutor, Alberto Santamaría, por despertar en mí el interés por la Teoría del Arte y por dejarme descubrir en este proyecto la profunda y fascinante vinculación entre el arte y la sociedad.

A mis compañeros de facultad, por ayudarme en todas las dificultades y llenarme de alegría. Quiero mencionar a María García Sánchez y a Inma Ruano Mayo, por su apoyo incondicional.

A toda la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, por mostrarme un camino a seguir dentro del campo artístico.

A todos ellos, gracias.

## BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (2ª ed.). México: Taller de Ediciones Económicas.

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2ª ed.). Adriana Hidalgo Editora. [https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/09/bourriaud-nicolas\\_postproduccion.pdf](https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/09/bourriaud-nicolas_postproduccion.pdf)

Deresiewicz, W. (2021). *La muerte del artista: Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los millonarios y la tecnología*. Madrid: Capitan Swing.

Martín Prada, J. (2019). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà Editorial. [https://www.juanmartinprada.net/textos/Martin\\_Prada\\_Juan\\_Otro\\_tiempo\\_para\\_el\\_arte\\_2012.pdf](https://www.juanmartinprada.net/textos/Martin_Prada_Juan_Otro_tiempo_para_el_arte_2012.pdf)

Santamaría Fernández, A. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Úbeda Fernández, M. E. (2006). *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Editorial de la Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1031/16165664.pdf?sequence=1>

Thomas Hirschhorn. N.d., de <http://www.thomashirschhorn.com>

